

F O R O A B I E R T O

**ARQUITECTURA Y CINE:
Blade Runner, El show de Truman
y otras películas urbanas**

Josep M.^a Muntaner

Arquitecto, profesor de la Universidad Politécnica de Madrid

*A lo largo de su historia, el cine ha demostrado una inagotable capacidad para ir explicitando las características de las ciudades en relación con la evolución de la condición humana y de las sociedades, reflejando las relaciones entre entorno vital e individuos. Ciertas películas han tenido una gran capacidad de síntesis para mostrar el estado de la cuestión en la economía, la política, la sociología y el urbanismo. Pensemos en películas tan emblemáticas como *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, *Roma città aperta* (1945) y *Germania anno zero* (1945) de Roberto Rossellini, o *Mi tío* (1958) y *Playtime* (1967) de Jacques Tati.*

115

En un arco breve de tiempo, dos películas han sido emblemáticas para demostrar el cambio que se ha producido en los últimos quince años, desde principios de la década de los ochenta hasta finales de los noventa, lo que podríamos caracterizar como el paso de la condición posmoderna a la sociedad de la globalización. Serían las diferencias que hay entre los mundos que se muestran en *Blade Runner* (1982) y en *El show de Truman* (1998). Otras tres películas recientes presentan escenarios característicos de la condición contemporánea: *American Beauty* (1999), *Sabiduría garantizada* (1999) y *Pan y rosas* (2000). En suma, cinco películas que muestran cinco espacios urbanos: la metrópolis futurista, los barrios cerrados, las periferias suburbanas, los escenarios minimalistas y los guetos.

***Blade Runner* o la huida del futuro**

La mitica *Blade Runner* aglutinó en su realización algunas de las mejores firmas del cine, el diseño y la ciencia ficción: fue dirigida por Ridley Scott (que estudió pintura en el Royal College of Arts de Londres), y estaba basada en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) de Philip K. Dick, uno de los mejores autores de ciencia ficción, inspirada en

las historietas y la imaginaria de Moebius y Dan O'Bannon, con efectos especiales de Douglas Trunbull, con decorados futuristas diseñados por el arquitecto Syd Mead, con David Snyder como director artístico, con guión de Hampton Fancher y David Peoples y con música de Vangelis. Convertida en una película de culto, Ridley Scott reclamó su derecho a realizar una nueva versión de director, que fue estrenada en 1992, en la que eliminó la voz en *off* y el final feliz y a la que se añadieron referencias para sospechar definitivamente que Deckard era también un replicante, tal como ya sucedía en la novela original. Referencia obligada para diseñadores, arquitectos, antropólogos, sociólogos, economistas, filósofos y escritores, *Blade Runner* ha generado una infinita bibliografía entre la que destacan el libro colectivo publicado por Tusquets Ediciones en 1988 y el panfleto de Mike Davis *Beyond Blade Runner: Urban Control* (1992), incluido posteriormente en su libro *The Ecology of Fear* (1998).

116 La acción de *Blade Runner* se sitúa en un pretendido Los Ángeles del 2019 que sobre todo se parece a como son Hong Kong, Tokio, Osaka, Macao o Shanghai actualmente. La película, demuestra cómo el futuro tiene un corazón antiguo y ecléctico. En la base de la ciudad se extienden las formas urbanas tradicionales europeas de calles, pórticos y galerías y, en lo alto, emergen los rascacielos y las torres de extracción de petróleo. A todo ello se amalgaman tres edificios reales de Los Ángeles –los exultantes interiores del Bradbury Building de 1893, la Ennis-Brown House de Frank Lloyd Wright de 1924 y la Union Station de 1939–, y diversas arquitecturas futuristas extraídas de los dibujos de Sant Elia y de la película *Metrópolis*. La ciudad del futuro se interpreta como un eclecticista *collage* del ayer y del mañana. En este sentido, la película es emblemática de la condición eminentemente fragmentaria de la posmodernidad. Discurre en un mundo híbrido y heterogéneo, hecho de superposiciones y simultaneidades; un mundo poblado de animales artificiales, robots, *cyborgs* y androides, en el que algunos de los protagonistas hablan una *lingua franca* hecha de la mezcla de diversos idiomas: inglés, español, italiano, árabe y lenguas orientales.

El escenario de *Blade Runner*, por lo tanto, es paradigmático de la condición posmoderna, en un mundo en el que la mezcla y la diversidad existen y sobreviven y en el que aún es posible que los androides sublevados puedan acceder a la figura del dominador; en un mundo complejo en el que el bien y el mal están mezclados, las criaturas pueden rebelarse y llegar a enfrentarse a su creador.

Es cierto que la metrópolis de *Blade Runner*, un Los Ángeles orientalizado, es el lugar de los desheredados que viven en una tierra contaminada. Quienes tienen más poder económico viven en unas inciertas nuevas urbanizaciones, en las colonias siderales que continuamente son anunciadas desde zeppelines. Por su visión del futuro, *Blade Runner* se convierte en un ejemplo de distopía, concepto introducido por el sociólogo marxista Raymond Williams para caracterizar lo opuesto a la utopía, es decir, la utopía negativa, la crítica radical a la sociedad contemporánea que se proyecta como una fábula hacia el futuro, extrapolando y exagerando algunos rasgos característicos del presente.

Y aunque la continuación de la saga de películas de ciencia-ficción la podemos encontrar en *El quinto elemento* (1997) de Luc Besson, que sucede en un Nueva York del siglo XXIII hecho de ciudades superpuestas, y en la crítica película *Matrix* (1999) de Larry y Andy Wachowski, que recrea una realidad desdoblada en un mundo real degradado y dependiente, y un mundo virtual dominante y exultante, podríamos interpretar que fue *El Show de Truman* la que tomó la contrapartida a *BladeRunner*.

El show de Truman o la huida de los medios de comunicación

El escenario de *El show de Truman* (1998), dirigida por Peter Weir, es totalmente distinto aunque constituya otra interpretación de la realidad contemporánea. La película se basa en una doble ficción: una es evidente, la vida de Truman Burbank, y la otra está implícita y es la vida en un barrio cerrado. El tema central de la película es la omnipresencia y la omnipotencia de los medios de comunicación e información. La vida cotidiana de Truman, desde su nacimiento, se ha convertido en un *reality show*, en una vida filmada en directo que, como una *soap opera*, tiene gran audiencia. La vida de Truman, sin él saberlo, discurre en un inmenso plató de televisión y sus familiares, amigos y vecinos son actores dirigidos por un maléfico Christof, el director-dios del programa.

El show de Truman se convierte en una metáfora de la sociedad de la globalización, que se basa en el control de la vida cotidiana a través del consumo, la televisión, el coche y la tarjeta de crédito dentro de las coordenadas delimitadas por el trabajo, el barrio cerrado, la casa y la vida familiar. En *El show de Truman*, tal como sucede en la sociedad desarrollada contemporánea, se intenta que la vida está cada vez más pautada, esterilizada de toda sorpresa y drama. En el barrio cerrado todos sus habitantes son de clase social similar y los extraños han sido excluidos. Se trata de la sociedad de la industria cultural, del control y del espectáculo que ya señalaban con tanta clarividencia Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Michel Foucault y Guy Debord. La sociedad de la globalización se basa en un discurso único manipulado desde los medios de información y en un sistema económico basado en el dominio según las estrategias de las grandes multinacionales y de unos capitales volátiles que se instalan e invierten coyuntural y velozmente, sin tener en cuenta raíces, culturas y lugares. La era de globalización, paradójicamente, no lleva a la descentralización ni al reparto equitativo, sino que comporta la concentración y el individualismo, impulsa a encerrarse en el universo pequeño, y privado del barrio cerrado, la casa y la familia, en mónadas que se consideran autosuficientes.

117

El New urbanism

Pero lo más fascinante es que el pretendido escenario de ficción del rodaje, la ciudad de Seahaven, donde vive prisionero Truman, es, en realidad, una urbanización construida: Seaside, pue-

blo de vacaciones en la costa de Florida, proyectada por los arquitectos Andrés Duany, de origen cubano, y su esposa Elisabeth Plater-Zyberk, urbanistas y profesores en la Facultad de Arquitectura de Miami y especializados en la construcción de barrios cerrados por toda Norteamérica. En la escuela se forman los arquitectos que van a proyectar casas de estilo en estos barrios, *cottages* estilo mediterráneo, clásico, inglés, colonial, vernacular o victoriano. Mientras, Andrés Duahy, con su equipo, va realizando lo que denominan *Scharettes* por las ciudades norteamericanas, consistentes en unos cuantos días de trabajo intensivo para dejar planificados los correspondientes barrios cerrados, de los cuales Seaside, el escenario de *El show de Truman*, es el emblema. En Seaside hay obras de Leon Krier, Machado y Silvetti, Steven Holl y otros arquitectos.

Si tenemos en cuenta que los barrios cerrados se construyen imitando las ficciones del cine y la televisión, en *El show de Truman*, los edificios reales que ha surgido como simulacro del cine se fingen ahora escenografías de Seaside, ciudad ficticia. Comprobamos cómo el mundo cinematográfico sabe aprovechar, incluso, aquellas realidades que sus ficciones han creado. Hollywood ironizando a Hollywood. Porque, ciertamente, la auténtica historia mítica de los Estados Unidos radica en las películas más que en la propia realidad de la ciudad.

118

Así no es casualidad que Seaside sea un modelo muy similar a Celebration, un barrio cerrado construido por la multinacional Disney, actualmente promotora inmobiliaria, y a Lake Las Vegas Resort (1997), una ciudad cerrada de lujo con divisiones temáticas que simulan ciudades como Venecia, Barcelona o Florencia, y que ha sido promovida en el desierto por importantes operadores económicos de Las Vegas.

Con 16 años de diferencia, ambas películas tienen en común la voluntad de huida del protagonista de un sistema que atrapa infelizmente incluso a sus adeptos. Deckard y Rachel huyen de un poder que elimina despiadadamente androides que quieren ser humanos; Truman huye del poder que controla el programa de nuestras vidas. Pero las dos películas pertenecen ya a dos mundos referenciales distintos. Si el escenario de *Blade Runner* estaba basado en la complejidad, fragmentación y superposición posmodernas, *El show de Truman* sucede en un futuro cercano en el que la segregación se ha impuesto; unos mundos ordenados y limpios, prósperos y desinfectados, que siguen los modelos de la televisión y la publicidad; unos mundos cerrados y controlados en los que se pretende estar a salvo del miedo, de los otros, de la miseria, de lo imprevisible, de la mezcla y del mestizaje. Un mundo tan segregado y globalizado en el que la criatura ya no puede ver nunca a su creador, a aquellos que toman las grandes decisiones; un mundo estrictamente privatizado y aislado que una parte de la sociedad acepta a cambio de seguridad, de la sensación de reposo en una vida sedada, de vuelta a un mundo infantil, inocente e ingenuo, en una realidad en la que se pretende detener el tiempo; en un mundo en el que se intentan conciliar la nostalgia de un pasado que no existió y la competitividad de una sociedad basada en la rentabilidad económica. Por estas razones, el urbanismo de la globalización

tiende esencialmente hacia dos morfologías: la horizontalidad de los barrios residenciales de baja densidad, que buscan una arcadía perdida, hecha de estilos bucólicos del pasado, y la verticalidad de la competencia entre los edificios terciarios de las grandes compañías, hechos con alta tecnología y altísimas prestaciones en sus instalaciones.

De esta manera, *Blade Runner* y *El show de Truman* se convierten en películas que muestran aspectos claves de la condición, posmoderna y contemporánea.

Escenarios urbanos recientes

También el escenario de la tan premiada *American Beauty* tiene mucho que ver con las estrategias urbanas del mundo globalizado. En la película dirigida por Sam Mendes, la acción de esta especie de obra de teatro no sucede ni en la metrópolis (como en *Blade Runner*) ni en un barrio cerrado (como en *The Truman Show*), sino en las periferias de las grandes ciudades que ya no tienen contacto con lo urbano. La rebelión de Lester Burnham se produce en el mundo cerrado de una sociedad desmembrada en la que nadie es lo que aparenta, todos coinciden en el colegio, el *party* o el estadio deportivo, pero nunca en el centro urbano muy lejano, y donde el vecino puede ser el asesino. Y si en *Blade Runner* y en *El show de Truman* la rebelión quizá aún sea posible, en *American Beauty* el que se rebela necesariamente debe morir. La necesidad de huir del sistema sólo puede llevar a la aniquilación. Quizá por esta razón los premios de la Academia, para constatar la imposibilidad e inutilidad de la rebelión.

119

Sabiduría garantizada (1999) de Doris Dorrie también presenta una pretendida huida de dos hombres en un período lamentable de sus vidas. La acción de la película se desarrolla en tres partes relacionadas con tres escenarios arquitectónicos y urbanos muy característicos. En primer lugar, el barrio residencial en Múnich, acomodado y monótono, donde se lleva una vida cotidiana aburrida y mediocre. En la segunda parte, el paso que debía ser efímero por Tokiometrópolis del caos y la desorientación máxima, del exceso y el *stress*, de la realidad mutante de rótulos luminosos, se convierte en un laberinto en el que los protagonistas se pierden. Paradójicamente, en vez de intentar guiarse con un plano de la ciudad, recurren a la lectura de un librito de pensamiento Zen. Y, por último, la llegada al monasterio Zen, lugar intemporal de lo sagrado, sede de una vida regulada, repetitiva y armónica, escenario del ascetismo máximo, espacio del vacío, tiempo de los sonidos ancestrales, forma del minimalismo. La filmación en un monasterio Zen auténtico, Monzen, conviviendo durante dos semanas con los monjes budistas, permite percibir un espacio y un modo de vida auténticamente minimalista: la unidad entre el cuerpo y el espíritu; la búsqueda de la máxima simplicidad; la renuncia a todas las ilusiones o visiones apasionadas; la experiencia esencial del vacío, entendido como obsesiva limpieza y expresado en unas superficies experimentadas como espejo sin polvo, sobre los cuales la realidad se manifiesta nítida y directa; la armonización con la naturaleza y el cosmos; una vivencia

especial plena y exclusiva del tiempo presente; un eterno presente que aspira a la intemporalidad.

Por último, en otro extremo del planeta, *Pan y rosas*, de Ken Loach, presenta otro viaje. En este caso, la huida de la miseria en Centroamérica buscando la promesa del sueño americano en Los Ángeles. Tal como ya sucedía en *Un día de furia* (1992) de Joel Schumacher, el Los Ángeles que aparece en *Pan y rosas* no es el de la ciudad mítica de Hollywood, sino el del mundo paralelo de los inmigrantes, los guetos y la paulatina privatización y control del espacio público. Una metrópolis que no es la ciudad mítica del eterno verano, sino un lugar con una larga historia de conflictos sociales y de reivindicaciones sindicales que recorren todo el siglo xx.

En conclusión, las cinco películas presentan escenarios urbanos y arquitectónicos enfocados desde distintas ópticas y experiencias humanas en el límite, marcadas por la insatisfacción respecto al mundo tal como es. Desde *Blade Runner* o *El show de Truman* hasta *American Beauty*, *Sabiduría Garantizada* o *Pan y Rosas*, el cine demuestra su inagotable y privilegiada capacidad para reflejar la realidad presente y las aspiraciones futuras, para aportar sabiduría sobre las relaciones entre el individuo y las sociedades conformadas física y estructuralmente como ciudades.

BIBLIOGRAFÍA

120

- A.A.V.V. *Blade Runner*, Tusquets Editores, Barcelona, 1988.
- BARRIOS, Guillermo, *Ciudades de Película*, Fundación Cinemateca Nacional Caracas, 1997.
- BRUNO, Giuliana, «Rumble City: Postmodernism and Blade Runner» en *October* n.º 41, verano de 1987.
- FERNÁNDEZ - GALIANO, Luis, «Belleza Americana» en *El País*, 15 de abril del 2000; en *Arquitectura Viva* n.º 71, Madrid, marzo-abril de 2000.
- FERNÁNDEZ - GALIANO, Luis, «El mundo de Truman» en *El País*, 21 de noviembre de 1998; en *Arquitectura Viva* n.º 63, Madrid, noviembre-diciembre de 1998 y n.º 69, Madrid, noviembre-diciembre de 1999.
- LATORRE, José María, *Blade Runner/Amarcord*, Libros dirigidos por S.L., Barcelona, 1994.
- MONTANER, Josep María, «La crítica a la Metrópolis: de Aldo Rossi a Ridley Scott» en *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo, n.º 47, enero-febrero 1988.
- MONTANER, Josep María, «Ciudades Imaginarias: Utopías y distopías en el cinema y en los cómics» en Fernando Freitas, (coordinador) *Arquitecturas Fantásticas*, Editora da Universidade Federal do Rio Grando do Sul/Faculdades Integradas Ritter dos Reis, Porto Alegre, 1999.
- NEUMANN, Dietrich (Ed.), *Film Architecture. From Metropolis to Blade Runner*, Prestel, Múnich/Londres/Nueva York, 1999.
- VERCELLONI, Matteo. «Il futuro ha un cuore antico» en *Casa Vogue*, n.º 216, Milán, 1990.